Front teatralny

Pozycja dziewiąta
MARZEC — KWIECIEŃ

1936

PROGRAM

WESELE FIGARA

Komedja w 5-ciu aktach Beaumarchais
Przekład Tadeusza Boya - Żeleńskiego

OSOBY:

Hrabia Almaviva	WACŁAW ŚCIBOR
Hrabina, jego żona	LILI ZIELIŃSKA
Figaro, służący hrabiego	KAZIMIERZ DEJUNOWICZ
Zuzanna, garderobiania	ELŻBIETA WIECZORKOWSKA
Marcelina	IRENA JASIŃSKA-DETKOWSKA
Antonio, Ogrodnik	TADEUSZ SUROWA
Franusia, córka Antonia	JANINA POLAKÓWNA
Cherubin, paź hrabiego	ELEONORA ŚCIBOROWA
Bartolo, lekarz	WACŁAW ZASTRZEŻYŃSKI
Bazyljo, naucz. klawicymbału	ZDZISŁAW MROZOWSKI
Don Guzman Gąska, sędzia	WŁADYSŁAW NEUBELT
Łapowy, pisarz	STANISŁAW SIEZIENIEWSKI
Woźny sądowy	ZBIGNIEW BORKOWSKI
Słoneczko, młody pasterz	STEFAN ŚRÓDKA
Pedrillo, kurjer hrabiego	HENRYK BOROWSKI

Rzecz dzieje się w zamku Aguas-Trescas o trzy mile od Sewilli.

Reżyserja i inscenizacja: KAROL BOROWSKI,
naczelny reżyser T. K. K. T. w Warszawie.

Kierownictwo muzyczne — S. CZOSNOWSKI.

Dekoracje — W. MAKOJNIK. Choreografja — W. FEYN.


VERTEX
A 36
RADIO VERTEX
J. Horyd
KONCERTOWY
ODBIORNIK
RADIOWY
JAN SAŁASIŃSKI
WILNO WILEŃSKA 25 TEL. 19-01

„W E S E L E F I G A R A"

„Wesele Figara", ukończone przez awanturniczego autora w r. 1778, przyjęte przez Komedję Francuską w r. 1781 — doczekało się wystawienia dopiero w r. 1784.

Przez 3 lata Beaumarchais walczy o uchylenie zakazu królewskiego.

Cenzura sztukę początkowo aprobowała, ale jej wystawienie spotkało się ze stanowczym sprzeciwem w Wersalu. Ludwik XVI miał się wyrazić: „To ohyda; nigdy nie pozwolę wystawić tej sztuki, trzebaby zburzyć Bastylję, jeśliby wystawienie tej sztuki nie miało być niebezpieczną niekonsekwencją". Nie mogło dojść do skutku nawet przedstawienie zorganizowane dla zamkniętego grona. Choć aktorzy komedji już umieli swe role i bilety były porozdawane, król zabronił przedstawienia. Dopiero po licznych zabiegach udało się uzyskać pozwolenie na odbycie spektaklu, zrazu prywatnie, później dopiero publicznie.

Sukces był olbrzymi. Na premjerze tłok, przerwano kordon straży, wyłamano żelazną kratę, parę osób ponoć uduszono w ścisku. A potem przyszło kilkadziesiąt przedstawień. Na wyprzedanej 68 razy zrzędu widowni można było odnaleźć zarówno margrabiny i księżne, jak i osoby ladajako urodzone. Cały Paryż chciał „Wesele" oglądać.

Ostra satyra społeczna zawarta w komedji—wywołała zajadłe walki, stała się zarzewiem żywej polemiki, prowadzonej zapomocą piosenek, artykułów, listów otwartych. I znowu poruszono króla przeciw niesfornemu autorowi, który w tych polemikach brał czynny udział; Beaumarchais został odstawiony do więzienia. Coprawda nie na długo; uwolniony — wraca prawie tryumfalnie, aby oglądać w Trianon przedstawienie swego „Cyrulika Sewilskiego", w którem rolę Rozyny gra sama kólowa.

Jakaż to satyra tak oburzała możnych, z czegoż to musiał się tłumaczyć autor w historycznej przedmowie do „Wesela Figara", tłumaczyć w sposób tak świetny i błyskotliwy? Co w tej komedji usprawiedliwia okrzyk Donata, że „Figaro zabił arystokrację"? dlaczego do dziś, aż do znudzenia, powtarzamy opinję Napoleona, że „Wesele Figara" — to rewolucja już w działaniu". (dèjà en action). Dlaczego, rozglądając się we współczesnej Beaumarchais'mu literaturze dramatycznej, chcąc wynaleźć dla jego arcydzieła jakieś analogon, wskazuje się utwory tak przesycone aktualną treścią społeczną i o takiej rewolucyjnej doniosłości, jak „Intryga i Miłość" lub, mówiąc nawiasem, o wiele niższe artystycznie, dramaty Józefa Chenier.

Oto poprostu dlatego, że treść społeczna „Wesela Figara" nie ogranicza się do ostrych powiedzonek, do inwektyw rzuconych przeciw przywilejowi szlacheckiemu i urzędnikom królewskim. Głęboko w socjalnem podłożu epoki tkwią *główne*

wątki utworu, wątki z których Beaumarchais splótł swą sławną komedję intrygi.

Więc „Wesele". Wesele Figara z Zuzanną, poddaną hrabiego. Motyw prawo pierwszej nocy. Słynne jus primae noctis. „Ohydny pański przywilej" wedle słów Zuzi; w języku hrabiego: „urocze prawo", o którem chciałby z Zuzią pogwarzyć o zmroku.

Ciekawe, że konflikt ów nie występuje tu w całej pierwotnej ostrości. Almawiwa nie jest to typ twardego feodała, uparcie broniącego swoich przywilejów. Dotknęła go już zaraza nowych pojęć, pojęć ukształtowanych pod naporem narastających sił, coraz potężniejszej ekonomicznie, choć ciągle jeszcze pod względem prawnym upośledzonej burżuazji.

Sam kiedyś zniósł to prawo dobrowolnie, chcąc w ten sposób dać wyraz miłości do młodziutkiej żony, która także przecie nie na dworach królewskich edukcję odbierała, lecz w skromnej bibljoteczce doktora Bartolo.

Nie widzimy więc Figara,—walczącego przeciw średniowiecznemu ustawodawstwu; to Almawiwa chce swój utracony przywilej — *odkupić*. Możnemu jeszcze arystokracie — obrotny cyrulik Figaro, uznany genjusz przedsiębiorczości, sprytu i intrygi, imponuje swemi osobistemi zdolnościami. Hrabia sam chce popróbować talentu na „szerokim łanie intrygi", woli pocałunki Zuzanny — zdobyte, od rozkoszy składanych mu z powinności. „Hiszpan może starać się pozyskać względy niewieście przez swoje starania, wymagać pierwszych ich najsłodszych objawów, jako niewolniczej powinności och! to tyranja wandala" — powiada. Dopiero gdy starania zawiodą,— i przywilej wyda mu się nie do pogardzenia.

Ale nie dziwmy się. Przecież dzieje się to już „między nocą a brzaskiem", w przededniu wypadków, w których pierwszem ogniu niejeden Almawiwa, choć może na krótko, do szeregów rewolucji zabłądził.

A dalej — wątek pochodzenia. Figaro — znajda, Figaro „syn niewiadomo czyj, skradziony przez opryszków, wychowany w ich obyczajach". Figaro, którego, gdy pragnie się imać uczciwego życia, wszędzie odtrącają i, który pomimo znajomości chemji, farmacji i chirurgji, nawet lancetu konowała bez możnej protekcji otrzymać nie mógł. I w słynnym monologu dochodzi do owego zestawienia dwóch światów, po którem widownia z r. 1784 musiała mieć „klaskaniem obrzękłe prawice", dochodzi do słów, które, padając z ust aktora Dazincourta, musiały brzmieć jak „grzmot zbliżającej się burzy". Bo zatrząsł się Paryż po okrzyku Figara:

„Panie Hrabio! Dlatego, że jesteś wielkim panem, uważasz się za wielkiego genjusza. Szlachectwo, majątek, stanowisko, urzędy, wszystko to czyni cię tak pysznym! Cóżeś uczynił dla zyskania tylu przywilejów? Zadałeś sobie trud, aby się urodzić! — Podczas gdy ja — do kata — zgubiony w lada jakiej ciżbie, jedynie aby istnieć, musia-

łem rozwiniąć więcej umiejętności i rachuby, niż ich użyto od stu lat, aby rządzić całą Hiszpanją! — I ty chcesz iść ze mną o lepsze!".

Figaro, przypadkowe dziecko komicznego doktora i niemniej groteskowej gospodyni, zrobił istotnie bajeczną karjerę.

Choć z tą starą, komiczną gospodynią sprawa może nie jest tak całkiem prosta. Szablon tradycji teatralnej zrobił z niej figurę — jedynie śmieszną. Ale wszak i ona kryje w sobie „kwestję społeczną" pierwszorzędnej wagi.

Dziewczyna, „w wieku złudzeń, niedoświadczenia i potrzeb" oblegana przez uwodzicieli, a zjadana przez nędzę, popełniająca czyn, którego owocem był Figaro, — to trochę inna postać, niż ośmieszona, do ostrej szarży prowokująca aktorkę, rozpierana przez żądze, Marcelina.

Za życia Beaumarchais'ego owa scena, „stanowiąca oś trzeciego aktu", według własnych słów autora, była przezeń na skutek próśb aktorów, lękających się, aby ustęp tak poważny nie przyćmił wesołości akcji" — skreślona. Broni jednak autor tej sceny w Przedmowie. Dla nas dziś — okrzyk starej gospodyni: „Cóż może przeciwdziałaż biedna dziewczyna przeciw tylu zjednoczonym wrogom? nie jeden z tych co nas tu sądzą surowo, sam w swojem życiu zgubił może dziesięć nieszczęśliwych", albo jej palące oskarżenie: „ludzie więcej niż niewdzięczni, którzy kalacie wzgardą igraszki waszych namiętności, wasze ofiary, —was to trzebaby karać za błędy naszej młodości, was i wszystkich urzędników!" — czyż nie brzmią — prawie jak wycinki z artykułów, nie tak dawno ogłaszanych przez autora „Dziewic Konsystorskich?".

No i sądownictwo. Sprawa może nie tak głęboka, w teatrze francuskim nienowa, ale zato zabarwiona silnie osobistą zaciętością, bo jak wiadomo, Beaumarchis'emu sądy dobrze za skórę zalazły. Scena sądu w akcie III, to najostrzejsza satyra na wymiar sprawiedliwości w ówczesnej Francji, bo Hiszpanja w tym utworze, to przecież tylko, broniąca Figara przed cenzorem, przykrywka. Żądło tej satyry zazwyczaj ginie w teatrze, wobec karykaturalnej wielkości ksiąg, piór, pod perukami Don Guzmana i Łapowego; klasyczny przykład jak można ostrość inwektywy roztopić w grotesce rekwizytu.

Oczywiście humor i finezyjna złośliwość niektórych ustępów tej sceny nie może być dziś przez wszystkich w całej pełni zrozumiana. Choćby ów przepyszny spór o znaczenie słówka „lub"; aby odczuć cały urok tych zawijasów dialektyki, trzebaby rzucić okiem w zakamarki logiki tradycyjnej, dziedzicznej po średniowieczu.

Na urzędniku sądowym mści się Beaumarchais krwawo. „Zdaję się na pańską sprawiedliwość, mimo, że jesteś sędzią" — w ustach Figara, lub słowa Marceliny, kiedy zwraca się wśród złośliwego przekomarzania do Zuzanny: „patrzcie! niewinna jak stary sędzia!"—to słabe jeno próbki tych wszystkich złośli-

wości, któremi mściwy autor głowy sądowników obsypuje.

Jeśli do tych trzech wątków dodać, nieinteresujący z punktu widzenia socjalnego, motyw zazdrości hrabiego o Rozynę i związaną z tem akcję Cherubina, tego Almawiwy in nuce, otrzymamy cały materjał, z którego zbudowana jest komedja.

Ale nie mogę nie wspomnieć na tem miejscu, że cały szereg postaci drugo i trzecio planowych, — to także okazy dla społecznego sensu komedji nieobojętne.

Więc ów Bazyli, osoba napół duchowna, nadworny rajfur hrabiego; więc ogrodnik Antonio, człek lichej kondycji, pochodzenia bylejakiego, u którego przesąd społeczny zapuścił korzenie, kto wie, czy nie głębiej, niż u jego pana, władcy hrabiego Almawiwa na zamku Aquas-Frescas.

Wreszcie cały djalog w komedji jest usiany aluzjami o politycznych ostrzach, z których tak gęsto, a świetnie tłumaczy się Beaumarchais w przedmowie.

Bo Beaumarchais, jak słusznie podkreśla Boy, świadomym rewolucjonistą nie był.

„Wesele", dzieło którego broni w Przedmowie, „nie zaczepia stanów, ale nadużyć każdego stanu".

Sam woła, że: „nie trzeba zapominać, co się jest winnym wysokim stanowiskom; słusznem jest, aby przywilej urodzenia najmniej ze wszystkich podawany był w wątpliwość, to darmo otrzymane dobrodziejstwo dziedzictwa, owoc czynów, cnót i przymiotów przodków, po których się je dziedziczy, nie może zgoła ranić miłości własnej tych, którym go los odmówił. W monarchji, gdyby się usunęło pośrednie stopnie, byłoby za daleko od monarchy do poddanych: niebawem ujrzałoby się jedynie despotę i niewolników. Utrzymanie stopniowej drabinki, od pracującego na roli aż do potentata, leży w jednakim stopniu w interesie wszystkich stanów, i być może, jest najsilniejszą podporą ustroju monarchistycznego". Czy tak woła herold walczącej burżuazji, czy obrońca porządku feudalnego przed atakami absolutyzmu?

Tak! napewno Beaumarchais rewolucjonistą nie był. Walczył jedynie przeciw samowoli szlacheckiej, przeciw wszechwładzy głupich urzędników. To też dlatego mógł Figara wysłuchać przedrewolucyjny Paryż i dlatego wśród najprzedniejszej arystokracji cieszył się jego dowcip takiem powodzeniem.

Ale zupełnie czego innego dosłuchał się w słowach Figara lud paryski i, — nie jest to bodaj pierwszy wypadek w historji,— po wybuchu rewolucji Beaumarchais musiał się poczuć trochę jak ów uczeń czarnoksiężnika, co to wywołał ducha, którego nie mógł okiełznać.

* * *

Ale „Wesele Figara" — to nietylko wesele Figara, to także „Szalony Dzień". To klasyczna, ponoć najlepsza francuska comedie d'intrigues, niosąca w spadku po Molierze śmiały rysunek charakterów, a po Marivaux, wymyślne floresy erotycznych powikłań, w której żyłach tyle jeszcze soków dziedzi-

czonych po commedia dell arte. To pogodne widowisko, które natchnęło „słonecznego" Mozarta.

Z perspektywy lat im mniej jej sens społeczny jest aktualny, tem więcej nabiera ona dla nas uroku stylowego malowidła. Malowidło to, robione przez majstra wysokiej klasy barwy ma jeszcze niestare i niespłowiałe.

I tu wyrasta cała trudność zadania teatralnego: zlać te subtelne barwy komedji stylowej z jaskrawością satyry społecznej w jeden „przedziwny stop".

K.

KRYTYKA POLSKA O MAKBECIE

Na zakończenie tegorocznego cyklu wielkich premjer, w którym Teatr Miejski zrealizował takie arcydzieła literatury jak „Damy i huzary", „Edyp", „Mieszczanin szlachcicem", „Rewizor" i „Wesele Figara", wystawiona będzie kapitalna tragedja Szekspira "Makbet".

Poniżej przytaczamy wyjątki z głosów krytyków i historyków literatury o tem dziele.

Boy Żeleński:

„Szekspir jest niesłychany! Za każdym razem gdy się go czyta lub ogląda, zdumiewa ta zuchwała prostota, z jaką sięga ręką do samych trzewiów życia. Dlatego, gdy chodzi o psychologję, w jakiejkolwiek epoce, wśród jakichkolwiek „prądów", zawsze pomiędzy najśmielszymi odkrywcami prawdy, znajduje się — Szekspir. Czyż naprzykład w tej odwiecznej, z prastarych kronik wykrzesanej historji o Makbecie i jego żonie, nie mogłaby szukać poparcia modna filozofja dzisiejsza, głosząca zasadniczą *amoralność* kobiety, kobietę jako urodzoną zbrodniarkę, oraz głęboką nieprzebytą przepaść, dzielącą świat wewnętrzny kobiecy i męski?

Makbet, piorun wojny, zwycięski wódz zdolny rozkazywać i nastawić piersi, walczy w obronie starego i wątłego króla. Czyż dziw, że w piersiach jego — nawet i bez wróżby czarownic — musiała nurtować myśl, że władza króla o wiele bardziej przystałaby rękom, które zdolne są miecz udźwigać, a więc jego rękom? Ale ta myśl zaledwie, że śmie spojrzeć sobie samej w oczy: honor, uczciwość, cześć dla prawej władzy, groza jaką budzi zbrodnia, to szereg zapór, które dławią ją i prawdopodobnie nigdy nie dałyby się jej rozwinąć. Z takich nieurodzonych myśli człowiek nie jest winien nikomu, gdyby się je chciało sądzić i karać, któż chodziłby wolno na świecie?

Ale w cieniu tego silnego mężczyzny żyje kobieta, istota o gładkich licach i o drobnych dłoniach, tak wiotka i delikatna, jak on mocny i tęgi. I widzimy to wrażliwe jasnowłose stworzenie w chwili gdy otrzymuje list od męża, gdy blask korony oślepia nagle jej oczy. A korona ta nie jest dla niej — jak dla niego — arką tajemnych przeznaczeń narodów, olbrzymiem rozszerzeniem platformy czynu, ale jest par exellence biżuterją, bezkonkurencyjnym nowym kostjumem. W jednym błysku duszę jej przeszywa pragnienie, myśl: tylko ta sama

myśl, która w duszy mężczyny łamie się o tyle zapór, tutaj nie napotyka na drodze nic...

Czyn został spełniony, i tu zaczyna się druga część dramatu.

Od chwili ziszczenia tej strasznej rzeczy Makbet żyje jak w obłędzie. Zadał kłam wszystkim zasadom, z których wyrósł, którym zawdzięcza swą wielkość, zniszczył swe życie wewnętrzne, nawpół przytomny, nękany widziadłami, gnany ze zbrodni w zbrodnię, dochodzi do stanu w którym śmierć wita niemal obojętnie...

A lady Makbet? Jej sumienie jest spokojne, ona nie zadała kłamu niczemu, nie stargała w sobie żadnej struny. Jak nie było w niej wahania, tak niema i wyrzutu. A jednak i ona ulega dezorganizacji psychicznej i ona snuje się po nocy w pałacu z błędnie otwartemi oczyma, napróżno siląc się zmyć krwawą plamę... Dusza jej zdolna jest począć i udźwignąć najśmielszą koncepcję zbrodni, ale dłonie nie nawykły do zmazania krwią,— do tego jej trzeba ręki mężczyzny. I ten drobny rys -- zważmy to dobrze — *nie głos sumienia* — ściga lady Makbet w jej nocnych wędrówkach. Znowuż widzimy jak wychowanie społeczne, które głęboko przetworzyło i uszlachetniło duszę mężczyzny w kobiecie wydelikaciło tylko *system nerwowy*. Proszę się nie oburzać, to nie ja mówie, to Szekspir. Popełniona zbrodnia jest dla Makbeta śmiertelnem duchowem przejściem, dla lady Makbet jest ona nerwowym wstrząsem".

(„Flirt z Melpomeną", wieczór pierwszy)

Prof. Roman Dyboski:

„Makbet jest tą wśród wielkich tragedyj Szekspira, w której największe tryumfy święci jego sztuka tworzenia atmosfery i wywoływania nastrojów przez czar poetyckiego słowa. Wystarczy wspomnieć jako przykład noc zbrodni, wypełniającą cały prawie drugi akt grozą swych mroków i hallucynacyj. W związku zaś z takiemi cudami sugestji słownej wspomnieć wypada, że dramat pełny jest jak mało, który inny, potężnych wzlotów wyobraźni i osnutych zadumą sentencyj filozoficznych. Tu już mamy tę przepastną głębię metafizycznego zamyślenia, tę zgęszczoną w pojedyńczych słowach potęgę wyzjonerskiego obrazowania, które są właściwą cechą twórczości tragicznej Szekspira w ostatecznej fazie jej bolesnego natężenia, i w których mowa sięga kresów tego, do czego ją zmusić i co w niej pomieścić można.

(„William Shakespeare" str. 224)

Prof. Leon Piniński:

„Prostotą akcji, a zarazem wyniosłością dykcji i jednolitą harmonją kolorytu zbliża się niezmiernie tragedja Makbet — i to ona jedynie ze wszystkich sztuk Szekspira — do stylu dawnych tragedyj greckich. Wzbudza to o tyle większy podziw dla autora, ile że można przyjąć za rzecz pewną iż Szekspir ani jednej z tragedyj wielkich greckich poetów nie znał, a tragedje Seneki, które mogły mu być znane, są tylko słabem odbiciem wielkości tragików greckich

i z arcydziełem szekspirowskiem zgoła nie wytrzymują porównania.

Lecz nie waham się wypowiedzieć zdania, iż, przynajmniej w mojem subjektywnem przekonaniu, wielki poeta angielski w swym Makbecie prześcignął nawet najświetniejszych tragików greckich, zwycięża Ajschylosa i Sofoklesa na ich własnym, rzec można terenie. W dwóch szczególnie punktach jestem skłonny przyznać Szekspirowi stanowczą nad klasykami wyższość. Dykcja w ciągłym związku z toczącemi się wypadkami jest u Szekspira bardziej zwięzła, a tem samem w wyższym stopniu przejmująca, robiąca silniejsze wrażenie aktualności, niż nawet w najlepszych tragedjach greckich, gdzie rozwlekłe, a nieraz niedość bogate w treść deklamacje (zwłaszcza chórów) często nużą i osłabiają dramatyczność. Nadto problem, jak siły nadziemskie wpływają na losy ludzkie, ten, że tak powiem, metafizyczny element w dramacie jest, mojem zdaniem, w bardziej zadawalający sposób podany nam i zaznaczony u Szekspira, aniżeli u klasyków.

Tragicy bowiem greccy wymagają od nas wiary tej, którą są przejęte osoby ich dramatów, a więc wiary w świat greckich bogów i w fatum, a siły te z reguły w sposób nieubłagany według zgóry powziętego planu kierują losami ziemian... Trudno zaprzeczyć, że rewoltuje się nasze poczucie słuszności na tego rodzaju fatalizm, iż potęga boska predestynuje ludzi i rody całe, a nawet narody do spełniania pewnych czynów i ta sama potęga za spełnienie tych właśnie czynów z wyszukaną srogością karze.

Tymczasem tragedja Szekspira, mimo że właśnie w Makbecie element fatalistyczny czuć silnie niejako w całej atmosferze, do przyjęcia jakiejś stanowczej i prononsowanej metafizycznej teorji nas nie zmusza... Mamy tu przed sobą zagadkowe siły, nieokreślone bliżej, które skłaniają wprawdzie i kuszą człowieka ku złemu bardziej aniżeli ku dobremu, nie wykluczają wszakże możliwości oparcia się pokusie. Zło, zbrodnia nawet przedstawiają się często jako środek bardziej zapewniający pomyślność i powodzenie, aniżeli cnota i wypełnienie moralnego obowiązku, ale rzeczą naszą jest zdobyć się na ów zapas moralnej siły... ażeby oprzeć się pokusie. Ulegnięcie jej więc mamy prawo i musimy uznać za *winę*. Ten sposób pojmowania problematu woli i moralnego obowiązku, szekspirowska tragedja nietylko dopuszcza, ale mojem zdaniem odpowiadać on się zdaje intencjom autora..."

(„Shakespeare", tom I str. 333)

O PUBLICZNOŚCI PREMJEROWEJ I INNEJ

„Il. Kur. Codz." przyniósł niedawno feljeton pod powyższym tytułem, skreślony piórem Jerzego Tepy, autora słynnej sztuki „Fraülen Doktor". Artykuł ten przytaczamy powyżej w całości.

W jednej ze swych grotesek satyrycznych przedstawia nam *Raort* niezmiernie ciekawy typ *„podjadka premjerowego"* — gratisowego bywalca teatralnego, formułującego opinję sztuki w sensie jak najbardziej *negatywnym*, a działającego

w imię wybujałego *snobizmu* naszej publiczności.

Przedstawiciel tej publiczności, oczywiście jej przedstawiciel groteskowy, to młody człowiek, który niewiadomo skąd otrzymuje bilet gratisowy na każdą premjerę i odwdzięcza się dyrekcji teatru robieniem *złej krwi* na widowni. Potępia w czambuł autora, reżysera, aktora, maszynistę i mając wdzięcznych słuchaczy w zastraszonych snobach uchodzi za konesera spraw Melpomeny.

Oto fragment, charakteryzujący „podjadka".

„...W czasie antraktu jest Podjadek premjerowy w swoim sosie. Przebiega od jednego recenzenta do drugiego: „Co? Ładny akcik? Widział już pan kiedyś *coś podobnego?*".

Przed rozpoczęciem drugiego aktu, zasiada w pełnem świetle w swoim fotelu i wyglądem swoim usiłuje dać do poznania, że jest *przemęczony, oburzony*, a przedewszystkiem znudzony. Widać, że walczy ze sobą, aby wytrwać na ciężkiem stanowisku, wobec rozgrywającego się skandalu. Zakłada nogę na nogę, opuszcza głowę i siedzi zrezygnowany, jak uosobienie nudy i cierpiętnictwa. Od czasu do czasu *ziewa dyskretnie*.

Po drugim akcie wybiega Podjadek szybko z widowni, jakby nie mógł się już więcej opanować. Wpada w tłum ludzi przy drzwiach i nie panując już więcej nad sobą, syczy zdławionym z oburzenia głosem: *„kpiny, czyste kpiny z ludzi"!*

Recenzenci kiwają niewyraźnie głowami. Może nawet dotychczas nie byli zdania Podjadka premjerowego, ale zawsze... tyle lat bywa w teatrze na każdej premjerze... Chyba ma trochę racji...

...W krótkim czasie pokazuje się, że *Podjadek miał rację.* A efekt? *Puchy* na następnych przedstawieniach, a Podjadek premjerowy czeka już w napięciu na następną premjerę i na bilet... *gratis*".

Jest to oczywiście *stuprocentowa groteska* raortowska, groteska satyryczna, ale tem smutniejsza, że ma wyraźne *oblicze prawdy*.

Niestety — dobrze o tem wiemy — częstokroć nasza publiczność premjerowa składa się w mniejszości z podobnych „podjadków". Mówię w mniejszości -- bo większość, *to jego słuchacze*, którzy po spektaklu rozchodzą się zasugerowani, rozegzaltowani, by w kawiarniach powtarzać bezładną mieszaninę plotki i cytaty.

Zastanówmy się, czy w rzeczywistości istnieje *aż tak wielka różnica* między publicznością pierwszego spektaklu a spektakli następnych? I czy granica między dwiema widowniami jest wyraźna? Czy publiczność premjery jest naprawdę nawpół zepsutą, nawpół zsnobizowaną i to do tego stopnia, że odbierane wrażenia przefiltrowuje przez pryzmat zbytniego krytycyzmu, który w większości wypadków kończy się negacją?

Są to pytania, które cisną się na usta każdemu. Recenzentowi, dyrektorowi teatru, aktorowi i normalnemu widzowi, który przypadkiem znalazł się w tak zwanem fi-

glarnie *„literacko-artystycznem"* towarzystwie premjerowiczów. Zarówno w „Domu Moljera", jak i na „Panu Damazym" w skromnym teatrze municypalnym prowincjonalnego miasta. Bo nie ulega najmniejszej wątpliwości, że, jeżeli chodzi o sposób wymiany myśli, o krytykę formułującą pocztę pantoflową—zasadniczych *różnic* geograficznych *niema*.

Różnica polega raczej na *dynamice apodyktyczności wyrażanych sądów* i to *w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do stopnia kultury* zbiorowiska. Mieszkańcy małych osiedli nie krępowani zbytnim zasobem wiadomości fachowych i przygotowania artystycznego wyrażają swoje opinje kategorycznie i stanowczo. Od ich wyroku niema apelacji i być nie może, bo wydający je nie doszli jeszcze do ostatnich szczebli rozwoju kulturalnego, który pieczętuje się zasadą *„wiem, że nie wiem"*.

Na tem samem polega różnica między *wielkim a małym recenzentem*. Wielki recenzent nicuje dzieło autora, by ten poznał zarówno wady jak i zalety swojej roboty. Pisze recenzje z myślą o następnej sztuce autora, o następnej kreacji aktora, *dyskutuje z nimi* i proponuje poprawki.

Mały recenzent *rżnie*. I to jest *głównem zajęciem*, bo z jednej strony *brak mu talentu* do *dyskusji*, a z drugiej chęci do wykazania małych wiadomości fachowych. *Woli demagogję*. To mocne, chwyta i olśniewa maluczkich. Natomiast tragedją na wielką skalę jest, jeżeli mały recenzent *stara się być wielkim*. Wtedy stosuje przestarzałe nieco metody inkwizytorów hiszpańskich i łączy je z dokładnością profesora małego seminarjum. Poucza łagodnie i z odrobiną ironicznej litości.

Znamy dobrze z naszych dzienników i perjodyków wypracowania polonistów z pierwszego roku, w których przyszli pedagodzy z *nabytym urazem literackich zdolności* pouczają *Bernarda Shaw'a* jak należy myśleć, a *Noela Cowarda*, jak budować sztuki.

Zdawałoby się, że myślimy zbyt dużo o recenzentach a zamało o publiczności premjerowej i innej.

A jednak nie.—Dygresja ta jest nam bardzo przydatna do charakterystyki premjerowiczów, których *gros* rekrutuje się właśnie z *niedoszłych aspirantów krytyki teatralnej*.

Aspiracje kandydatów, *nieuznanych* oczywiście przez naczelnych redaktorów pism, wyładowują się w kuluarach, szeptach i wykrzyknikach sublimują się o północy przy małej czarnej i wychodzą na świat w formie subjektywnej, zniekształconej, a w większości wypadków *zgryźliwej opinji* o sztuce i jej wykonaniu. I ta właśnie, a nie inna opinja tworzy *pocztę pantoflową* i jest *gwoździem do trumny polskiego teatru*, który upada z braku frekwencji, zabijany przez ludzi zniechęconych *a priori*.

Oczywiście zaznaczyć się godzi, że już w rzeczy samej publiczność premjerowa, jako *bardziej wykształcona*, jest dla czaru słowa trudniej-

szym elementem do ujarzmienia, niż publiczność dnia codziennego.

Dobrze. *Ale* —i o to *ale* właśnie idzie. Dlaczego ten kulturalniejszy element wykorzystuje swoje dane kulturalne *do negacji?* Dlaczego wychwytuje raczej usterki, a nie *podkreśla walorów?* Dlaczego kultura musi być przeciwstawieniem świeżości ducha, a wykształcenie przeciwnym biegunem uśmiechu?

Te jednak rozmyślania zostawmy na boku i przejdźmy do drugiego odłamu publiczności. Tej z drugiego, piątego i dziesiątego dnia spektaklu. Tej *przyjemniejszej, świeższej, weselszej.*

Przed dwoma miesiącami, będąc w Paryżu, zaszedłem pewnego czwartku popołudniu do bulwarowego teatrzyku *„Renaisance"*. Grano zgrabny, ale nieco staroświecki melodramacik *Rudolfa Besier „Miss Ba"* — transkrypcję sceniczną powieści o miłości angielskiej pary poetów *Elżbiety Barret i Roberta Browninga.* O godz. trzeciej po południu parter i trzy piętra były wysprzedane. Zaszedłem na czwarte, gdzie było jeszcze kilka miejsc. Wywindowałem się schodami, przypominającemi drabinę, na czwarty balkon; tuż pod pułapem spostrzegłem moich przyszłych sąsiadów. Był to widok zaiste wspaniały. Na długich ławkach ściśnięte jak śledzie, siedziały *przekupki i robotnice, studenci i biuralistki, młodzież i „malarja"* z Buttes Chaumont. Byli tu już od godziny (nie wiem dlaczego, chyba w obawie, by im nie zajęto miejsc i tak numerowanych). Mężczyźni *czytali*, kobiety jak jaskółki *robiły na drutach*, mając na kolanach kłębki z bawełną i kolorowe szpulki jedwabiu. Co chwila któryś z moich sąsiadów wydobywał z papieru *bułkę z szynką* czy banana i przez chwilę rozlegały się po audytorjum *iście francuskie odgłosy* długiego procesu przeżuwania, trawienia i siorpania.

Francuz, a zwłaszcza mieszczanin i robotnik francuski uważa teatr za *klub, jadalnię*, ale i za *rozrywkę duchową;* pozbawi się wielu rzeczy— lecz co czwartek lub niedzielę *musi być w teatrze*, wykorzystując niezależnie od jego walorów duchowych *wszystkie beneficja rozrywki.*

Ale *na ten teatr czeka*, o tym teatrze *myśli* podczas pracy tygodnia i dlatego ten teatr jest dla niego *rozrywką*, trzema godzinami iluzji, fatamorganą szarości codziennego dnia i przeżycia.

Użyłem słowa „przeżycie" przypadkowo, ale to słowo daje do myślenia. Kto wie, czy właśnie to słowo nie jest *granicą odczuć* między publicznością premjerową a niepremjerową.

Jeżeli obserwujemy tę drugą publiczność podczas spektaklu widzimy, że większość jej *sztukę przeżywa.* Reakcja jej jest silniejsza, o czem dobrze wiedzą aktorzy, uzyskujący o wiele mniejsze „szmerki" i brawa na premjerze—publiczność dnia powszedniego jest *cieplejsza i żywsza*, śmieje się bez oglądania na sąsiada i smuci, bo wie, że to nie będzie złośliwie komentowane. Widz premjerowy jest zimny *„dystyngowany"*, z uśmieszkiem ironji, przylepionym do ust na pokaz in-

nym osobom i stara się *dawać kontrę uczuciom; ...*nie przystoi, co sobie pomyślą, *shocking* i wogóle...; przypomina człowieka, który idzie na przyjęcie dyplomatyczne tak głodny, że chciałby chwycić oburącz kość z mięsem i obgryzać głośno — ze względów protokólarnych kładzie na talerz łyżeczkę ziemniaczków i dziękuje, bo on *„nigdy więcej nie je"* i *„dba o linję"*.

I jeszcze jeden ciekawy szczegół. Groteskowy, paradoksalny, prawie nie do uwierzenia, ale prawdziwy. *Kartkowicz, gratisowiec* jest zawsze *zblazowany*; widział wszystko i wogóle nic go już nie zachwyci. Sam fakt otrzymania biletu zadarmo *pasuje go* na członka międzynarodowej elity literacko-artystycznej, każe mu być *„na poziomie"*—na poziomie bardzo źle zrozumianym przez niego.

Widz, który za bilet zapłaci, *umie spektakl ocenić* i chce z niego skorzystać. Chce przeżyć chwilę refleksji czy wesołości i chce przenieść się w świat ułudy, a zapomnieć o swoim świecie i zamiast tracić czas na krytykę i porównywanie, wchłania akcję. *Bo on poto przyszedł.*

Tak jest — niestety.

Ale i drugie niestety: biletów gratisowych znieść nie można. Ludzie *mszczą się* i teatr musi się ich obawiać. Są silni i nieustępliwi. *Łączą siłę lwa i chytrość węża.*

Niejednokrotnie byłem w sekretarjatach różnych teatrów świadkiem ohydnych scen, gdzie, *grożono, błagano, żebrano, szantażowano i nudzono* do szaleństwa pracownika teatru. I o co chodziło? O dwa bilety, wartości kilku złotych. Żebrali i zamęczali *ludzie wyłącznie bogaci,* bo bilety te tylko daje się osobom wpływowym, których się teatr obawia — a wpływy to dziś synonim bogactwa. Robotnik nie dostanie biletu gratisowego, bo najwyżej do teatru nie przyjdzie—kto inny dostanie, bo i zaszkodzi złem słowem spektaklowi i *znajdzie innych* lepszych dla niego *włodarzy teatru.*

Ale skończmy te ponure, choć realne, rozważania pięknym obrazkiem z zamierzchłej przeszłości.

Za czasów występów *Heleny Modrzejewskiej* w Teatrze Skarbka we Lwowie zdarzył się następujący wypadek:

Wielka tragiczka grała *rolę Marji Stuart.* Gdy w toku akcji podsunięto nieszczęśliwej królowej dokument do podpisania, dokument, o którym Marja Stuart *nie wiedziała, że jest aktem abdykacji* — na widowni stało się coś niesamowitego. Z pierwszych rzędów zerwał się jakiś *szlagon,* purpurowy na twarzy, przeskoczył rampę i podbiegł do Modrzejewskiej z okrzykiem *„Nie podpisuj — durna!"*.

Życzę naszym zbiedzonym teatrom *takiej* publiczności.

Jerzy Tepa

DRUKARNIA
MARKA LATOURA
WILNO

„FRONT TEATRALNY"
Wydawnictwo Teatru Miejskiego
w Wilnie.
Nakładem BIURA OGŁOSZEŃ
Stefana Grabowskiego w Wilnie,
ul. Garbarska 1. Telefon 82.